

Лосев А. Ф. Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе // Литература и живопись. Л., 1982. С. 31-65.

Рейзов Б. Г. Творчество Вальтера Скотта. М.; Л., 1965.

Стеблин-Каменский М. И. Культура Исландии. Л., 1967.

Хализев В. Е. Теория литературы. М., 1999.

Шестаков В. Английский акцент. Английское искусство и национальный характер. М., 2000.

Gardiner A. The Theory of Proper Names. 2-nd ed. London, 1954.

Mackail J. W. The Life of William Morris. London, 1922.

Morris M. W. Morris: Artist. Writer. Socialist: In 2 vols. Oxford: Blackwell, 1936.

Morris W. The Unpublished Lectures / ed. E.D. Lemire. Detroit: Wayne State University Press, 1969.

Н. Ю. Акулова

### **«БЕЗДНА» ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА И АНТОНА КОСКОВА: ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЙ АСПЕКТ**

Взаимодействие разных видов искусства давно привлекает пристальное внимание ученых. Интермедialный анализ сегодня является перспективным направлением компаративистики. Один из векторов такого анализа – изучение взаимодействия литературы и кино. В данной статье рассмотрены особенности кинопрочтения художественной прозы. В поле наших интересов – рассказ Л. Андреева «Бездна» (1902) и его одноименная экранизация А. Коскова (2008). Цель статьи – проследить, как трансформируется содержание литературного произведения в результате его «перекодирования» на язык киноискусства.

Кинематограф – массовое по своей природе искусство. Его задача состоит в том, чтобы вызвать эмоциональное доверие как эстетически требовательного, так и непритязательного зрителя. Результатом этого нередко становится погоня производителей кинопродукции за зрелищностью. В рамках такой ситуации творчество Л. Андреева представляет благодатную почву: исследователи неоднократно акцентировали устойчивую тенденцию писателя к «сгущению ужаса обыденной жизни за счет парадоксальности и исключительности изображаемых событий» [Московкина, 73]. Однако сложность воплощения андреевских текстов на экране состоит в том, что в основе большинства его произведений лежит лирический сюжет, воссоздающий эмо-

циональные и / или интеллектуальные процессы. Первостепенное значение в литературном тексте, таким образом, приобретает внутренний конфликт.

«Бездна» не составляет исключения: автор рассказа переносит акцент с уголовно-бытовой ситуации на осмысление «кардинальных проблем неблагополучия человеческого бытия» [Гречнев, 139]. Метафорический образ, вынесенный в заглавие, являясь ведущим смыслообразующим фактором, раскрывает основную проблему произведения: в каждом человеке живет зверь, стоит лишь приоткрыть бездну подсознания, и он вырвется наружу. Ее раскрытию подчинен внешний сюжет – двойное насилие над девушкой.

А. Косков не упрощает действие рассказа, почти буквально следуя литературному тексту (все диалоги в фильме, за исключением первого, в точности соответствуют первоисточнику). Однако авторский нарратив неизбежно трансформируется в знаковой системе кинематографа, подчас невольно меняя свой смысл. В фильме раскрывается не та психологическая драма, которая разыгрывается в душе героя на страницах андреевского рассказа, а драма бытовая, отчасти этическая (возможно потому, что режиссер по-своему видит проблему).

Примером может служить финальная сцена: там, где у Л. Андреева важную роль играет работа домысливания и достигается необыкновенной силы художественный эффект, у А. Коскова, к сожалению, присутствует только иллюстрация. Режиссер изображает «дикую страсть» влюбленного студента, насилующего бесчувственное тело Зиночки, зритель даже видит «бездну» (ее образ создается постепенным затемнением кадра), но он не может догадаться о той буре чувств, которая одолевает молодого человека в момент, когда «на один миг сверкающий огненный ужас озарил его лицо и мысли, открыв перед ним черную бездну» [Андреев, 367]. Эта эмоция, имеющая концептуальное значение, возможно, и присутствует в мимике актера, но в контексте ситуации, визуализированной в сцене насилия, она не воспринимается как таковая<sup>1</sup>.

Несмотря на то, что трагизм ситуации получается какой-то внешний, ситуативный, в фильме присутствует цельность. Доминирование животного начала с первых кадров всячески подчеркивается в образе Немовецкого (Л. Андреев в этом отношении был более осторожен). Например, уже при первом (визуальном) знакомстве с героем его затемненная фигура как бы противопоставляется яркому отчетливому изображению девушки (в одном

---

<sup>1</sup> Заметим, однако, что зрителю не всегда приходится «угадывать» психоэмоциональное состояние героев. Технический киноприем – «съемка с рук» – позволяет предельно точно передать внутренние переживания Немовецкого в эпизоде с бродягами, когда, «стараясь сохранить вид спокойствия, но чувствуя роковую неотвратимость того, что сейчас случится, он зашагал ровно и твердо» [Андреев, 362].

кадре). В контексте поэтики киноэкспрессионизма этот прием не случайность. Как справедливо заметила И. Зубавина, «тень – один из центральных образов и мотивов экспрессионизма – темный факсимильный силуэт [...] семантизируется как сумеречная сторона человеческой сущности...» [Зубавина, 84]. В ходе действия это впечатление только усиливается: А. Косков достаточно наглядно передает физическое влечение студента к Зиночке<sup>1</sup>, прибегая к разнообразным кинематографическим приемам.

Важно отметить, что эти приемы очень точно соотносятся с творческой манерой Л. Андреева, и в этом, безусловно, состоит художественный успех режиссера. Помимо подражания стилевым тенденциям зарождающегося экспрессионизма, А. Косков активно использует «регулярные и многочисленные повторы и вариации символических образов, превращающихся в мотивы» [Московкина, 72], столь характерные для творчества писателя. Рифмующиеся кадры, звуковое сопровождение, многочисленные художественные детали, отснятые крупным планом и повторяющиеся в определенный момент, вполне успешно служат этой цели. Они не только эксплицируют лирический сюжет, воспроизводят психологическое состояние героев, но и активизируют эмоционально-экспрессивное воздействие на реципиента.

Одним из важнейших для творческой концепции Л. Андреева является мотив ужаса. Это «не случайный компонент его творчества, а необходимая и органически вписанная в художественный мир автора составляющая», которая «очень часто разрастается до доминирующего ощущения всего произведения» [Петрушкова, 90, 98]. В работах экзистенциалистов модус страха релевантен категории Ничто. В рассказе Л. Андреева этот мотив реализуется на вербальном уровне через лексемы «темнота», «тишина», «пустота» и их непосредственные семантические или контекстуальные корреляты. Кроме того, писатель объективирует зло, которое становится осязаемым в литературном произведении благодаря антропоморфизации тьмы: «Свет погас, тени умерли, и все кругом стало бледным, немым и безжизненным»; «И тьма сгущалась так незаметно и вкрадчиво, что трудно было в нее поверить, и казалось, что все еще это день, но день тяжело больной и тихо умирающий» [Андреев, 358, 360] и т. д. Этой же цели служит и организация художественного пространства-времени, которое «превращается в психологическую эманацию», преобразующую пейзаж и предопределяющую судьбу героев [Джулиани, 233], и так участвует в структуро- и смыслообразовании.

1 Воплощение ее образа режиссером, кстати, также меняет отношение зрителя к происходящему. Л. Андреев, возможно, стремясь подчеркнуть наивность и чистоту Зиночки, наделяет ее инфантильными чертами (доверчивость, веселость, смешливость, крохотная ручка, «сохранившая еще нежную припухлость детской руки» и т. д.), в то время как на экране мы видим вполне сформировавшуюся взрослую девушку.

Все эти особенности достаточно сложно передать в кинотексте. «Кино-экспрессионисты поняли, – пишет И. Зубавина, – как именно с помощью кинематографических приемов передать в кадре *атмосферу* “гофмановских сказок” (термин Риччиотто Канудо)» [Зубавина, 81]. У них «экранное пространство-время, насыщенное неоднозначной символикой, оказывается не конкретной *топографией-во-времени*, а скорее – эмоциональным ощущением, странным и одновременно как бы знакомым» [Зубавина, 82]. Стремясь воссоздать на экране авторскую «поэтику страха» (Серж Роле), вызвать у зрителя эмоциональное напряжение, А. Косков придерживается андреевской архитектоники, прибегает к последовательной смене локаций, играет с колористикой кадра. Но такой пейзаж в фильме иногда не справляется с психологической нагрузкой и воспринимается как объективный хронотоп<sup>1</sup>. Общее ощущение ужаса достигается посредством музыкального закадрового сопровождения.

В фильме использованы фрагменты из «Реквиема» В. Артемова<sup>2</sup> (фантазии Немовецкого о поцелуе), а также композиции в стиле Dark Ambient<sup>3</sup>. А. Косков удачно применяет лейтмотивную технику на уровне аудиоэффектов. Имплицитно присутствующий подтекст манифестируется в киноэкранизации через общее акустическое сопровождение начальных и финальных титров с использованием психоделического трека Plastikman «Pakard»; синхронизацию рыка диких зверей при появлении в кадре Немовецкого и звона механических часов с кукушкой, как будто отсчитывающих время до его «падения в бездну»; через жуткий крик, как нельзя лучше передающий «что-то острое, беспокойное в этом немеркнушем представлении узкой полосы белых юбок и стройной ноги...» [Андреев, 356]. Эмоциональную картину эпизода дополняют лишь на мгновение появляющиеся кадры из финальной сцены изнасилования Зиночки Немовецким, которые предвосхищают трагический финал, намекают на его неизбежность.

При всем стремлении А. Коскова в точности передать сюжет «Бездны», в киноверсии все же наблюдаются некоторые отклонения от литературного

1 Например, в эпизоде, когда Немовецкий приходит в себя после избития: камера панорамирует вверх, виден месяц в темном ночном небе и проплывающие на его фоне облака. Зритель понимает, что с момента страшных событий в лесу прошло некоторое время, но он не чувствует «таинственной глубины парящей над землею ночи» [Андреев, 364].

2 По наблюдениям доктора искусствоведческих наук профессора Ю. Евдокимовой, «Requiem Артемова не волнует – он потрясает, терзает душу, вырывает из мира обыденных человеческих эмоций, заставляет содрогнуться, мучает и одновременно просветляет, очищает сердце...» [Евдокимова].

3 Dark Ambient объединяет вплетающиеся в музыку крики людей, животных, записи индустриальных шумов, использует внезапно меняющиеся уровни звука и очень низкие частоты. Многие проекты в этом стиле пытаются вызвать у слушателя определенные эмоции не только на уровне сознательного восприятия, но и на уровне подсознания.

первоисточника. Они, впрочем, вовсе не нарушают, а, напротив, подчеркивают андреевскую концепцию. Таким, например, является эпизод с солнечным затмением в начале фильма. Его можно рассматривать как своеобразную реминисценцию из «Слова о полку Игореве», которая звучит как предупреждение: поход не увенчается успехом (напомним, по сюжету герои совершают загородную прогулку). В то же время, повторяющийся в определенные сюжетно значимые отрезки действия кадр с солнечным затмением приобретает иносказательный смысл, выявляя метафорический подтекст: в переносном смысле затмением называют временное помрачение сознания. В данном случае мы имеем дело с иллюстрацией метафоры из естественного языка. Средством метафорического переноса является монтажный стык.

Использует А. Косков и неязыковую монтажную метафору. Изображение фонтана давно стало классическим приемом замещения эротических сцен в кинематографе. В момент физического насилия за кадром звучит крик Зиночки, а на экране крупным планом появляется неаккуратно жующий красные ягоды рот, со смехом извергающий содержимое. Эпизод вызывает вполне определенные ассоциации и провоцирует у зрителя адекватную эмоциональную реакцию на происходящее.

Вполне релевантны андреевскому тексту также использованные в киноленте метафорические художественные детали. Показательна в этом плане сцена встречи Зиночки и Немовецкого с бродягами в лесу, которая дает возможность не просто наблюдать за драматической ситуацией, а прочувствовать ее: белый кружевной зонтик девушки, оказавшись в руках грязного пьяницы, вызывает ощущение противоестественности происходящего.

В фильме присутствует также мотив тумана, которого нет в тексте «Бездны», но он является ключевым в другом произведении Л. Андреева – рассказе «В тумане», который уже современники восприняли как продолжение размышлений писателя над тем же кругом проблем. Свойственная поэтике писателя автоинтертекстуальность, таким образом, умело обыгрывается и А. Косковым, позволяет придать дополнительную смысловую нагрузку сценам, в которых с этой задачей не справляются аудио- и визуальные эффекты.

Попытка А. Коскова воссоздать на экране рассказ Л. Андреева «Бездна» стала продуктивным результатом взаимодействия литературы и кино. Интерпретация первоисточника режиссером не только ярко, психологически достоверно и эмоционально сильно раскрыла проблему животного начала в человеке, но и адекватно воспроизвела художественный мир классика русской литературы, продемонстрировала особенности взаимодействия лингвистических и экстралингвистических средств построения художественного текста. Приведенные выше размышления лишь частично наметили пути дальнейшего исследования проблемы.

## Литература

Андреев Л. Н. Собрание сочинений. В 6-ти т. Т. 1. Рассказы 1898–1903. М., 1990.

Гречнев В. Я. Трагедия в повседневности (тип героя, конфликт и своеобразие психологизма в рассказах Л. Андреева) // Гречнев В. Я. Русский рассказ конца XIX–XX века (проблематика и поэтика жанра). Л., 1979. С. 101–153.

Джулиани Р. Леонид Андреев – художник «панпсихизма»: (Теория и практика лицом к лицу в рассказе «Бездна») // Леонид Андреев: Материалы и исследования. М., 2000. С. 229–237.

Евдокимова Ю. Программа к премьере «Реквиема» Вячеслава Артемова, 25. 11. 1988. – URL: <http://temenos.info/citaty> (дата обращения: 03. 11. 2013).

Зубавіна І. Б. Час і простір у кінематографі. Київ, 2008.

Московкина И. И. Между «рго» и «contra»: координаты художественного мира Леонида Андреева. Харьков, 2005.

Петрушкова Е. С. Мотив ужаса в прозе Леонида Андреева // Вестник Пермского университета. 2012. Вып. 3 (19). С. 90–98.

Г. В. Биткивская

## ИНТЕРМЕДИАЛЬНАЯ ПОЭТИКА РОМАНА О ХУДОЖНИКЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ СЕМЕНА ЛАСКИНА)

Теория интермедиальности все чаще используется учеными для изучения как художественного, публицистического, рекламного и других дискурсов, так и отдельных произведений. Исследование интермедиальной поэтики мы считаем уместным начать с романа о художнике, поскольку взаимодействие литературы и изобразительного искусства в нем является имманентным. Материалом для наблюдений избраны романы Семена Ласкина «...Вечности заложник», «И сказал Господь, говоря...», «Роман со странностями» и «Музыка во льду, или Портрет художника К. Кордобовского» (написанный в соавторстве с А. Ласкиным). Автор раскрывает в этих произведениях сложный комплекс проблем, связанных с искусством и образом художника. Это проблемы свободы как основы любого вида творчества, взаимоотношений искусства и действительности, классики и современного искусства, художника и власти, таланта и посредственности, а также вопросы закономерности смены художественных направлений, естественности возникновения художественных школ и группировок и т. д. Среди средств воплощения этого комплекса проблем важная роль принадлежит интермедиальности. Ограниченные